

Divân-ı Kebîr’de yer alan rebap çalgısına yönelik metaforların hermeneutik açıdan incelenmesi

Fulya Soylu Bağçeci*

Mücahit Özdemir**

*Dr. Öğretim Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, Niğde, Türkiye, Email: fulyasb@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9915-9078

**Sorumlu yazar, Müzikoloji Bilim Uzmanı, Antalya, Türkiye, Email: mcht_07@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-0959-5528

DOI 10.12975/rastmd.20221011 Submitted December 19, 2021 Accepted February 9, 2022

Özet

Rebap, tarihi zaman içerisinde gerek Mevlevî müziğinin önemli çalgıları arasında yer almış gerekse müzik dışı eserlerde tasavvufi konuların aktarımında bir metaforik ifade dili olarak kullanılmıştır. XIII. yüzyıl mutasavvıflarından Mevlâna Celâleddin Rumî’nin yazılı eserleri, içerisinde zengin bir müziksel unsur barındırmasının yanı sıra tasavvufi konular hakkındaki önemli mesajları da çalgılar üzerinden sunan bir edebi metin olup, tasavvufi ve sanatsal metinlere de kaynak teşkil eder niteliktedir. Rumî’nin çeşitli mesajları diğer çalgılarda olduğu gibi rebap çalgısı üzerinden de yoğun bir metaforik ifade dili ile yansıttığı görülür. Bu durumun en önemli örneklerini birçok eserinde olduğu gibi Divân-ı Kebîr isimli eserindeki beyitlerinde de ön plana çıkarır. Beyitlerin pek çoğunda rebap metaforu, tasavvuf düşüncesinde inanç ve müzik ilişkisi hakkında çeşitli mesajlar içeren çok boyutlu bir içeriği yansıtır. Çalışmada Divân-ı Kebîr’de yer alan rebap metaforları üzerinden ifade edilen dolaylı anlatım biçimlerine odaklanılmış ve bu anlatım biçimleri tasavvuf düşüncesine dayalı felsefi anlam derinliğiyle ilişkilendirilerek çözümlenmiştir. Dolayısıyla çalışmada hermeneutik yorumlama teknik ve yöntemlerinden faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler

tasavvuf düşüncesi, hermeneutik, metafor, inanç ve müzik ilişkisi, rebap

Giriş

Mevlâna Celâleddin Rumî (1207-1273), yaşamı boyunca tasavvuf inancını benimsemiş olup, bu inancını yaşayış biçiminde olduğu gibi felsefesine, eserlerine ve müzik sanatı üzerinden vermiş olduğu mesajlarına da yansıtmış olan önemli bir mutasavvıftır. Rumî, tasavvufi düşünce ile birlikte kaleme almış olduğu eserlerinde hakikati aktarma yolunda pek çok kez çalgılar ve icrâcılar üzerinden örnekler verir. Eserlerinde bu örneklerle yer verirken bilgi ve mana derinliğini metaforlar

üzerinden sunar. Bu metaforların içeriğine bakıldığı zaman vahdet-i vücud felsefesi üzerine inşa edilmiş bir anlamsal derinlikle karşılaşılır. Rumî’nin düşünce dünyasında Tanrı-insan ilişkisini yansıtan pek çok beyitte hayatın içerisinden pek çok unsurun bu anlamsal derinliğe aracı olduğu görülebilir. İlâhî sırları, manevi bilgi derinliğini ve vahdet-i vücud düşüncesini anlatmada en dikkat çeken noktalardan biri sanatın ve müziğin bu konuya tercüman oluşudur. Bu nedenle ilahiyat, felsefe, edebiyat

ya da halkbilim gibi pek çok disiplinin çalışma alanına giren Mevlâna Celâleddin Rumî’nin eserleri aynı zamanda sanat ve müzik açısından da araştırılan ve takip edilen bir içerik sunar. İnanç ve müzik ilişkisinin Anadolu coğrafyasında endiklat çekici örneklerini ortaya koyan Mevlevî geleneğine de ilham olan bilgi derinliği, XIII. yüzyılın yazılı mirası içerisinde tasavvufun müziğe olan bakışını da ortaya koyar niteliktedir. Söz konusu eserler içerisinde müziğe, çalgılara, icrâcılara ve diğer müzik unsurlarına en çok yer veren eser Divân-ı Kebîr olmakla birlikte Rumî’nin diğer eserlerinde de sanatın ve müziğin vurgulandığı görülür. Mesnevî isimli eserine bakıldığı zaman eserin ilk

on sekiz beytinde yer alan beyitlerde ney çalgısının ismi çokça zikredilir. Bu beyitlerde ney çalgısı üzerinden Tanrı-insan ilişkisi odaklı derin anlamlar ile bezenmiş kâmil insan olma yolundaki ifadeler sıkça yer verildiği ve aynı şekilde tasavvuf terbiyesi ve sırlarının da bu çalgı üzerinden açıklandığı bir metaforik anlatım dili görülür. Rumî’nin Mesnevî isimli eserinde sıkça ney çalgısı üzerinden verdiği örnekler gibi Divân-ı Şems-i Tebrizî olarak da anılan Divân-ı Kebîr isimli eserinde ney çalgısının yanı sıra daha çok rebap çalgısı üzerinden örnekler vererek açıklanması inanç ve müzik ilişkisi açısından önemlidir.



Resim 1. Mevlevî müziğinde kullanılan çalgılar (Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)

Ayrıca yaklaşık olarak üç yüzyıl Selçuklu Devleti’nde, altı yüzyıl da Osmanlı Devleti’nde; gerek sarayda gerekse saray dışında yaygın olarak kullanılmış; minyatürlere de konu olmuş rebabın zaman içerisinde izlerinin yavaş yavaş silinerek unutulmaya yüz tuttuğu düşünüldüğünde Divân-ı Kebîr’in anlam derinliğinde bu çalgının izlerini sürmek önem içerir. Çalışmada

Mevlâna Celâleddin Rumî’nin Divân-ı Kebîr isimli eserinde yer alan rebap ile ilişkili metaforlar inanç ve müzik ilişkisi açısından ele alınmış, metinde yer alan dolaylı ifade biçimlerinden yola çıkarak bu çalgı üzerinden dillendirilen felsefi anlam derinliğinin çözümlenmesi amaçlanmıştır. Dolayısıyla çalışmada hermeneutik yorumlama yöntem ve tekniklerinden faydalanılmıştır.



Resim 2. Mevlevî âyini (Mukâbele-i şerif) (Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)



Resim 3. Mevlevî müziğinde kullanılan şehrud, çeng ve rebap (Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)



Resim 4. Semâzenler ve mutrip heyeti (Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)



Resim 5. Kudümzenbaşı ve Mevlevî müziğini icrâ eden icrâcılar (Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)

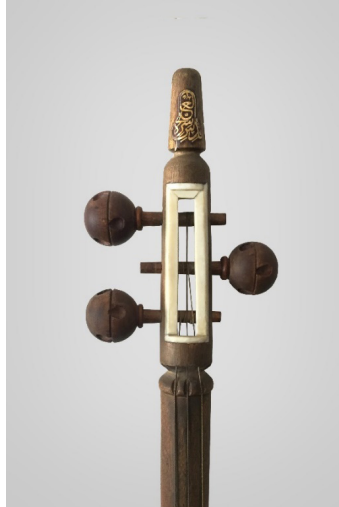
Rebap Çalgısının Organolojik Açısından İncelenmesi

Rebap, yay veya mızrapla ya da her ikisiyle de çalınabilen telli çalgılar için tanımlanan genel bir isimdir. Ancak çeşitli ülkelerde icrâ tekniği, tel sayısı ve birbirine yakın form yapısından ötürü farklılık gösteren örneklerine de rastlanılır (Kaya, 1998: XIX). “Geçmişten günümüze kadar olan süreçte çeşitli isimlerle de zikredilmiş olan rebap çalgısı Mevlevîler tarafından büyük öneme sahip olmuş, tasavvuf müziğinin en önemli çalgıları arasında yer almıştır. Osmanlı minyatürlerinin pek çoğunda ‘uzun boyunlu Osmanlı kemençesi’ olarak da tanımlandığı görülür” (Mehmet Refik Kaya, Kişisel görüşme, 28.01.2022). Günümüzde kullanımda olan rebapın tarihin farklı dönemlerinde birden fazla isim ile anıldığı bilinse de sonuç olarak aynı çalgı olduğu düşünülür. Anadolu coğrafyasında yüzyıllar boyunca icrâ edilmiş bu çalgının günümüzde olduğu gibi yay ile çalınan müzikolojinin alt dallarından biri olan organoloji (çalgı bilimi) de “ayaklı kemane” sınıfında

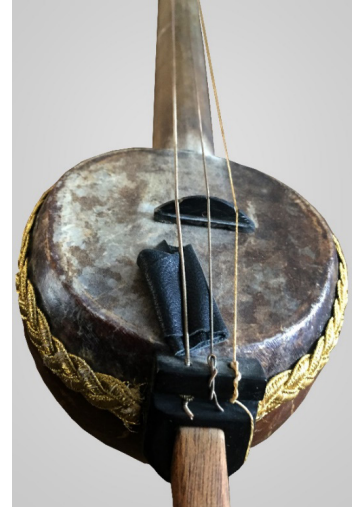
yer alır (Karakaya, 2007, c.34: 493). Çalgının tel sayısı, kullanılan bölgelere göre çeşitlilik gösterse de rebapta tel sayısı toplam üç adet olup teknesi Hindistan cevizi kabuğundan oluşur, tekneye perdesiz bir sap ilave edilir ve teknenin üzerine deri gerilir. Günümüzde ise rebapın sap boyu, 45 ya da 48 cm olarak yapılır (Kaya, 2017: 21). Rebapın hangi tarihte ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemekle birlikte ortaya çıkışı hakkında birden fazla rivayetin olduğunu söylemek mümkündür. İlgili rivayetlerden biri rebap çalgısının Süleyman peygamber huzurunda çalındığıdır (Kaya, 1998: XIX). Bu bilgiden yola çıkıldığında çalgının eskiliğinin Antikçağ döneminde yaşamış, bereketli topraklar etrafında varlıklarını sürdürmüş olan uygarlıkların müziğe, çalgılara ve bu çalgılardan biri olan rebaba verdikleri önemi bizlere gösterir. Nitekim unutulmamalıdır ki bahsi geçen bilgiler çok eski dönemlere dayanır ve birer rivayet ürünü olarak karşımıza çıkar. Günümüze ulaşan söz konusu rivayetler hakkında kesin bir doğruluk payı bulunmamaktadır.



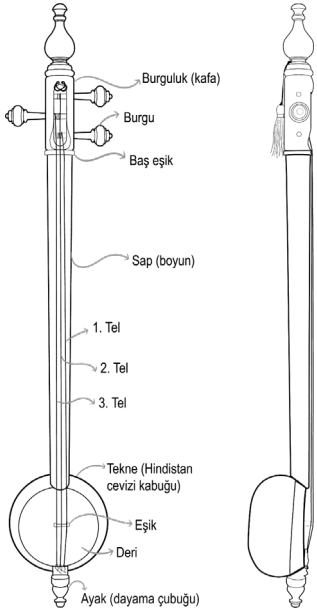
Resim 6. Rebap
(Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)



Resim 7. Rebapın sapı, burguluk kısmı ve imâmesi
(Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)



Resim 8. Rebapın gövdesi
(Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)

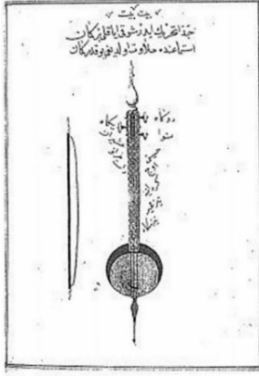


Şekil 1. Rebabın çizimi
(Mücahit Özdemir Kişisel Arşivi)

Türk dünyasında kullanımda olan yaylı çalgıların hemen hepsinde olduğu gibi rebabın da kökeni hiç şüphesiz ki Orta Asya’ya dayanır. Tarihi süreçte Kök Türk Devleti döneminde büyük gelişim göstererek “ıklığ” olarak adlandırılmış olan yaylı kopuzun izlerini de yine Orta Asya’da kurulmuş olan Asya Hun Devletine kadar götürmek mümkündür (Göher Vural, 2019: 168). Bununla birlikte rebabın günümüzdeki şekline yakın halinin ise Uygur Devleti döneminde kazandırılmış olduğu bilinmekle birlikte; Orta Asya bölgesinin doğusunda yer alan Çin ve civarına, batısında ise Horasan’a ve Fars’a buradan yayıldığı söylenebilir (Göher Vural, 2019: 230). Öte yandan rebap çalgısının X. yy. da Horasan ve Fars illerinde bilindiği aktarılan bilgiler arasında yer almakta olup, o dönemde mızrapla çalındığını rebâbi Sabahattin Volkan aktarır. Ayrıca rebabın Anadolu coğrafyasına gelişinin Rumî’nin babası ‘Sultan-al Ulema’ yani Âlimler Sultanı

ismi ile anılmış olan Bahaddin Veled ve dervişlerinin XIII. yy. da Horasan’ın Belh isimli kentinden yola çıkıp, uzun bir yolculuğun ardından Anadolu coğrafyasına gelmeleriyle olmuş olduğu düşüncesi de rivayetler arasında yerini alır (Volkan, 1970: 11).

XV. yüzyılın önemli müzik alimlerinden Ahmedoğlu Şükrullah, Urmevî’nin “Kütübül Edvâr” isimli eserinin Osmanlı Türkçesine çevirisi olan “Berceme İktübül Edvâr” isimli eserinde Türklerin dokuz adet çalgısı olduğundan, içerisinde rebabın da yer aldığından bahseder (Yekta, 1986: 84). Diğer taraftan XVIII. yüzyılda I. Mahmud ve III. Osman döneminde yaşamış olan müzik alimlerinden Kemânî Hızır Ağa, o dönemde günümüzdeki rebaba benzer yapıda olan çalgıda usta icrâcılığı ile bilindiği kaynaklarda ifade edilmekle birlikte, kemandaki yüksek seviyedeki hünerleri ile kemânî olarak tanınmıştır. Ayrıca icrâcılığının yanı sıra müzik ilmindeki nazari bilgisiyle de Türk müziği tarihinde önemli bir noktada yer alan Hızır Ağa, “Hızır Ağa Edvârı” olarak da isimlendirilen nazariyat kitabının yazarıdır. Bu eseri iki bölümden oluşmakta olup, ikinci bölümünde on dokuz adet çalgının görselleri bulunur. Bu çalgılar arasında ayaklı keman (kadim keman) ismi ile anılan ve şekil olarak rebaba benzeyen üç telli çalgı da yer alır (Tekin, 2015: 87). (Bkz. Resim 9).



Resim 9. Ayaklı keman (Üngör, 2004: 48)

Kemânî Hızır Ağa'nın kaleme almış olduğu "Tefhîmü'l Makâmât fî Tevlîdi'n-Nagamât" isimli eserinin ikinci bölümünde bulunan ayaklı keman görseline bakıldığında (Resim 9) tekneye bağlı bir sapın yer aldığı ve burgulukların üst kısmında armudi bir imameye sahip, altında üç adet burguluk bulunan ve burguluk kısmına bağlı üç adet teli olan bir çalgı olduğu görülür. Ayrıca tellerin kuyruk bölümünde diplik olarak adlandırılan tellerin bağlı olduğu kısmın hemen altında ayağın (dayama çubuğu) da yer aldığı görülür. Hızır Ağa'nın ayaklı keman olarak isimlendirdiği çalgının XVIII. yüzyıldaki yapısal şekli, günümüzdeki rebaplar ile benzer şekilde olup görselin üzerinde yer alan beyitte şu sözler dikkat çeker: "Habbezâ tahrik eder şavkı ayaklı bir keman İstimânda halâvet olduğu yoktur gümân" (Ne güzel ayaklı bir keman insandaki şevki tahrik eder dinlemesinde halâvet olduğuna şüphe yoktur) (Çev. Melek Tekin Kunduracıoğlu, Kişisel görüşme, 09.03.2021). Kemânî Hızır Ağa, ayaklı keman olarak isimlendirdiği çalgının akort düzenini ise birinci tel neva, ikinci tel düğah, üçüncü tel yegâh olarak belirtir (Karakaya, 2007: 494).

XVIII. yüzyılda Fransız Dışişlerinde görevli memur olan (dragoman) Avrupalı gezgin Charles Fonton, uzun yıllar Osmanlı topraklarında kalmış, 1751 yılında İstanbul'da bulunmuş ve kaleme almış olduğu denemesinde rebap hakkında önemli bilgiler vermiştir. Fonton, o dönemde şarklıların frenk kemanını yakından tanıdıklarını ve tanımakla kalmayıp usta bir şekilde icrâ ettiklerini ifade eder. Bununla beraber Fonton, Osmanlı sarayında bulunan Rum Yorgi isimli müzisyenin frenk kemanının yanı sıra çeşitli çalgılar üzerindeki marifeti sebebi ile dinleyenlerin gönüllerine dokunduğu bilgisini verir. Bu kemanı dinleyenlere sevdiren ve saraya getiren de Yorgi'dir. Kemandaki hünerleri sebebiyle kemânî olarak tanınır. Fonton, o dönemde frenk kemanından daha çok sevilen bir keman olduğunu dile getirirken "Şark kemanı" olarak adlandırılan bu kemanın çok farklı olduğunu ve şarklılar tarafından daha çok rağbet görerek benimsendiğini denemesinde bahseder. Bu yüzden frenk kemanının ilerleyen zamanlarda revaçtan düşeceğini ve rağbet görmediğinden dolayı unutulacağını da ekler (Fonton, 1987: 89). Cem Behar bu hususta Fonton'un tahminlerinin tutmadığını ve tam tersi şekilde olduğunu belirtir (Fonton, 1987: 97). Behar'ın ifade ettiği gibi günümüzde kemana göre rebabın çok fazla rağbet görmediğini, profesyonel anlamda kısıtlı sayıda icrâcısının bulunduğunu söyleyebiliriz. Nitekim unutulmaya başlanılmasının XIX. yy. da Tanzimat ile olduğu da kaynaklarda çok defa dile getirilir. Kemanın Anadolu coğrafyasına batıdan gelmesi ile birlikte ve her form eserde rebaba göre icrâ kolaylığı sağlamasından dolayı tarih sahnesinde yavaş yavaş izleri silinmeye başlayarak bir kenara bırakılır ve unutulmaya yüz

tutar. Günümüzde ise az sayıda icrâcıya sahip, kaybolmak üzere olan rebabın yeniden Türk müziğine kazandırılması Türk müzik tarihi ve kültürü açısından çok önemlidir. Şark kemanında akort düzeni ise ilk tel yegâh, orta tel düğâh ve son tel ise neva şeklinde akortlanır (Fonton, 1987: 90).



Resim 10. Şark kemani (Fonton, 1987: 88)

1871-1935 yılları arasında yaşamış olan önemli müzikologlardan Rauf Yekta Bey, 1913 yılında vermiş olduğu bir makalede rebabın dünü ile bugünü arasında değişikliklerin olduğunu dile getirir ve bununla beraber rebabın o dönemde üç telinin hangi sese akortlandığından da bahseder. Türklerin o dönemde kullanmış olduğu çalgılardan olan rebabın, geçmişte hem şekil hem de yapı itibarı ile çok daha farklı olduğuna dikkat çeken Yekta Bey, çalgının 1913 yılında vermiş olduğu bilgiler ışığında o dönemde bazı Mevlevîler tarafından âyinlerde, ney ile beraber çalındığını da aktarır (Yekta, 1986: 84). Yekta Bey ayrıca üç teli olan rebabın birinci telinin neva, ikinci telinin düğâh, üçüncü telinin ise yegâh olarak akortlandığı bilgisini verir (Yekta, 1986: 84). Buradan hareketle rebabın XX.

yüzyılın ilk yarısında Mevlevîhanelerde kullanımda olduğunu anlamaktayız. Yekta Bey’in tarifini vermiş olduğu akort düzenini günümüzde keman ve rebap sanatçısı Kemal Çaba, Hızır Ağa edvârında yer alan akort düzeni ile rebabında icrâ etmekte ve üç teli de icrâ sırasında kullanmaktadır (Karakaya, 2007: 494). Diğer taraftan rebap sanatçısı Mehmet Refik Kaya, rebabın ses rengi ile ilişkili olarak önceleri birinci telinin neva olarak akortlanırken günümüzde ise ağırlıklı olarak kullanılan birinci telin rast olarak akortlandığını dile getirir, bu değişimin ise ne zaman yapıldığı konusunda kesin bir bilgi olmadığını, günümüze bu akort ile geldiğini ifade eder. Ayrıca bu değişimin olması ile birlikte rebabın ses karakterinin sopranodan altoya dönüştüğünü belirtir (Kaya, 1998: XXII). Günümüzde transpozisyon gerektirmeyen icrâlarda rebap tek tel üzerinde yani birinci tel ağırlıklı olarak icrâ edilir. Transpozisyona bağlı olarak üç tel ya da iki tel ekseriyetle kullanılır. Bu düzen rast, yegâh ve kaba rast akortlu rebapta bu şekildedir.

Kemânî ve rebâbi Eyyubi Mustafa Sunar (1881-1961) 1925 yılında rebap çalgısı üzerinde çalım güçlüğü ve akort tutma zorluğu gibi nedenlerden dolayı birtakım değişikliklere gitmiştir. “Nev rebap” ismini vermiş olduğu çalgının gövdesi yine Hindistan cevizi kabuğundan yapılmış olup, gövdenin üzeri deri gerilidir. Sapı klasik rebaptaki gibi silindirik yapıdan ziyade kemandaki gibi kavisli bir yapıda olup gövdeye saplıdır. Ayrıca mandolin burgulara sahip, telleri ise madeni rezonans teli olan, o döneme kadar geleneksel Türk çalgılarında bulunmayan bir tel takılmış ve adeta ters y biçimini andıran bir ayağa sahip, dize konularak kabak kemane gibi icrâ edilen bir çalgı

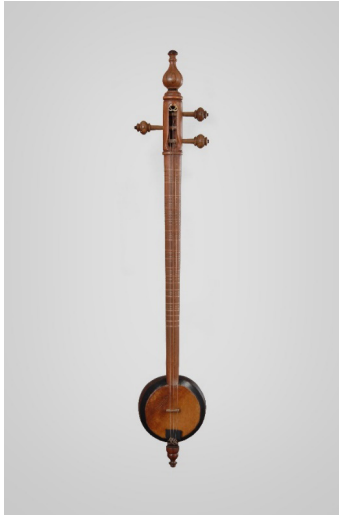
şeklini almıştır. “Nev rebap” olarak isimlendirilen rebabı tasarlayan Eyyubi Mustafa Sunar ile birlikte onun izinden giden rebâbî Sabahattin Volkan ve Edip Seviş de bu çalgıyı icrâ edenler arasında yer alır. Daha sonraları ise rağbet görmediğinden dolayı unutulmaya başlandığı verilen bilgiler arasındadır (Düzbaş, 2015: 8; Kaya, 1998: XXII).



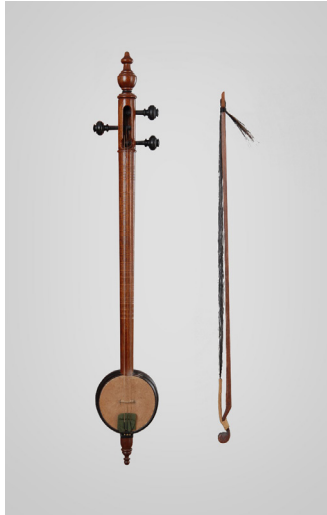
Resim 11. Nev rebap (Düzbaş, 2015: 8)

İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu rebap sanatçısı Mehmet Refik Kaya, rebap çalgısının her form eserde, günümüz müziğine yeterli halde

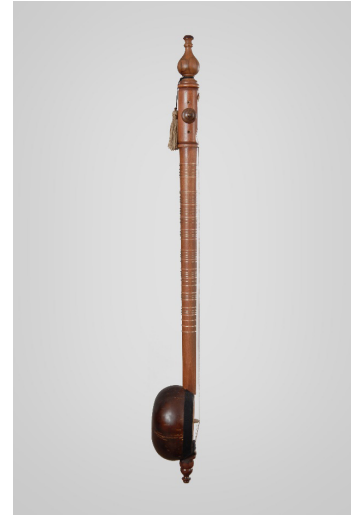
çalınabilmesi için 1986 yılından itibaren birtakım çalışmalara imza atar, çalgının morfolojik yapısını bozmadan geliştirir. Rebabın temiz bir entonasyon ile çalınabilmesi, değişen hava şartlarında akort bırakmaması ve icrâcının rahat transpozisyon yapılabilmesi için çalgı üzerinde düzenlemeler yapar, günümüz müziğinin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde dizayn eder. Kaya’ya göre XIX. yüzyılda rebabın terkedilmesinin en önemli sebeplerinden birisi de budur. Zaman içerisinde unutulmuş, bir kenara bırakılmış ve çalım zorluğu sebebi ile sınırlı sayıda icrâcısı olmasından dolayı rebabı yeniden hayata geçirmek için tasarlar. Rebabın arkadaşı anlamına gelen refik-i rebap, teknesi Hindistan cevizi kabuğundan oluşmakta olup teknenin üzeri deri gerilidir. Sapı perdeli ve üç telden oluşur. Birinci tel rast, ikinci tel yegâh ve üçüncü tel kaba rast olarak akortlanır. Yaklaşık olarak iki buçuk oktavlık ses sahasına sahip olup, bolahenk akortta tiz hüseyini perdesine kadar temiz bir ses verir (Kaya, 2017: 21).



Resim 12. Refik-i rebap (Mücahit Özdemir Kişisel Arşivi)



Resim 13. Refik-i rebap ve yayı (Mücahit Özdemir Kişisel Arşivi)



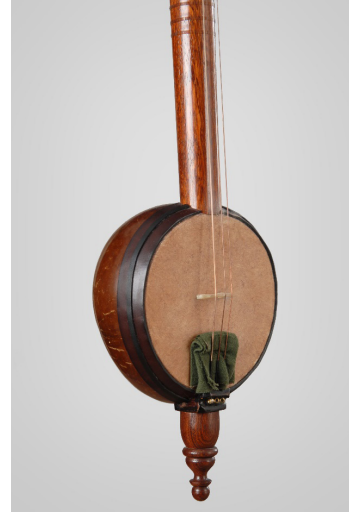
Resim 14. Refik-i rebabın yan görünüşü (Mücahit Özdemir Kişisel Arşivi)



Resim 15. Refik-i rebabın sapı, burguluk kısmı ve armûdi imâmesi (Mücahit Özdemir Kişisel Arşivi)



Resim 16. Refik-i rebabın Hindistan cevizi kabuğundan oluşan teknesi (Mücahit Özdemir Kişisel Arşivi)



Resim 17. Refik-i rebabın gövdesi (Mücahit Özdemir Kişisel Arşivi)



Resim 18. Rebâbi (Ali Şems Aksu Kişisel Arşivi)

XIII. yy. da Anadolu coğrafyasında yaşamış olan önemli mutasavvıflardan Mevlâna Celâleddin Rumî'nin eserleri ve oğlu Muhammed Sultan Veled'in Rebabnâmesi incelendiğinde, bu çalgıya vermiş oldukları önem görülmekle beraber; bizzat rebap çalmış oldukları düşüncesi de dikkat çekicidir. Rumî'nin eserleri incelendiğinde müziğe, çalgılara ve bu çalgılardan biri olan rebaba verdiği değeri görülmekle birlikte, rebabın yapısı hakkında da birtakım düzenlemeler yapmış olduğu kaynaklarda sıklıkla verilen bilgiler arasındadır (Uygun, 2007: 116). Bu bağlamda rebap çalmış olduğu rivayetini doğrudan müzik ile bağlantılı olmayan eserlerinin içerisinde yer alan gazellerinden görmek mümkündür. Mesela Divân-ı Kebîr isimli eserine bakıldığında kendisinin rebap çaldığını şu sözlerle izah etmiştir:

“Kadıya bir hâl gelir de semâ’ etmek isterse, bir güzelce rebâb çalarım ona. Tatlı bir halde semâyâ sokarım onu. Rebâbımın sesinden Akıncı da dirilir, mezarından başını çıkarır, kalkıp oynamaya koyulur, aferin der, beğenir beni” (Divân-ı Kebîr, c.5: 470).

Başka bir beyitte:

“Şu rebabın her damarında, her telinde yeni bir feryat var, yeni bir ses; hem de nerde çalışıyorum, gönül duysun anlasın diye. Yanlışlıkla çaldığımı sanmayın diye onun her feryadının gönlünü bir başka tatla yoğurmuşum ben” (Divân-ı Kebîr, c.7: 101).

Bu beyitlerden anlaşılacağı üzere Rumî'nin rebap çalmış olduğu fikri güçlü olup, Gölpınarlı (2017: 215) O'nun rebap çalmayı bildiğini dile getirir. Ayrıca

Sultan Veled'in rebap çaldığına dair şiirlerinde çeşitli mesajlar veren Rumî, bu hususta Divân-ı Kebîr isimli eserinde şu sözlerle açıklık getirir:

“Okuyucunun gözleri, uykudan kapandı âdeta, rebap da zayıfladı; fakat uyuma, bu söz, altın definesidir” (Divân-ı Kebîr, c.3: 103).

Gölpınarlı, bu beyitten hareketle okuyucunun, oğlu Muhammed olduğunu ve gazeli söylerken oğlunun rebap çaldığını dile getirir. Ayrıca Gölpınarlı, Rumî'nin rubailerinden birinde, Sultan Veled'in babasına sabahlara kadar rebap çaldığını aktarır (Divân-ı Kebîr, c.3: 103). Sultan Veled de rebaba önem verir, hatta Mesnevi-i Şerif vezninde olan “Rebabnâme” isimli eserini kaleme alır. Rumî'nin Mesnevî'nin ilk on sekiz beytinde ney çalgısına vermiş olduğu önem gibi oğlu Sultan Veled de eserinde rebap çalgısını över ve eserine rebap ile başlar. Babasının yolundan gittiğini, ona tâbî olduğunu belirtmekte; ney ile rebabın mukayesesini ise tasavvufi konulara yer vermiş olduğu eserinde şu sözlerle izah eder:

“Neyin sesinde bir inlemeden fazla şey yoktur. Rebab'da ise birçok inilti ve perişanlık vardır. Rebabın bütün malzemesi (deri, kıl, tel ve ahşap) gariptir. Her biri kendi vatanından, kendi cinsinden ayrıldıkları için inliyor ve feryat ediyorlar” (Rebabnâme, 2012: 2).

Mesnevî-i Ma'nevi olarak da bilinen derin sırlarla dolu eserinde rebaptaki inlemelerin neyden daha fazla olduğunu aktaran Sultan Veled, ney ve rebaptaki feryadın mecaz anlamda kullanılarak istiare olduğunu, bezm-i elest'i

hatırlattığını dile getirir (Rebabnâme, 2012: 2). Çünkü bu inleme ve feryatlar rebabın asıl vatanından uzak düştüğünü ve özleminin ne denli hüznü ve ıstıraplı olduğunu bizlere anlatır. Bir gazelinde de bu feryada dikkat çeker:

“Rebab, gece gündüz yürekten böyle aşıkâne feryatlar eder ve bundan hiç zahmet ve yorgunluk duymaz. Balık denizin suyundan doyar usanır mı? Arslana, avlanmadan bıkkınlık, usanç gelir mi?” (Rebabnâme, 2012: 7).

Rumî’nin pek çok kez rebabı methettiğini, hayatında ve eserlerinde çalgılara ve bu çalgılar arasında olan rebap üzerinden çeşitli derin sırlar, anlamlar yükleyerek şiirlerinde yer verdiğini görmekteyiz. Aslında Tanrı-insan ilişkisinde bir sembol olarak da karşımıza çıkan rebabın, Sultan Veled’in Mesnevî-i Ma’nevisinde de tasavvufi konuları incelemede ve tasavvufi sırları açıklamada bir aracı olduğu görülür. Bu doğrultuda Sultan Veled, babasının izinden gider, hayatında ve eserlerinde Hüdavendigâr’ı örnek alır, onun vefatından sonra da babası gibi Çelebi Hüsamettin’den hilafet alır. Çelebi’nin vefatından sonra da Sultan Veled makamı devralır. Mevlevîlik onun düşünceleri ve öğretileri üzerine inşa edilir. Sultan Veled, Mevlâna Celâleddin Rumî’nin öğretilerinin tek çatı altında birleştirilmesi ve yayılmasında kilit noktada yer alan önemli bir mutasavvıftır.

Kutsal Metinlerin Yorumlanmasında Hermeneutik Gelenek

Kutsal metinlerin yorumlanması ile ilişkili olarak günümüze ulaşmış olan bilgilere bakıldığında bu yorumlama tekniğinin tarihinin kadim geleneklere hatta Eski Yunan bilginlerinin yaşamış olduğu İlkçağ döneminden, Hristiyanlığın yayılım

gösterdiği Orta Çağ dönemine kadar dayandığı söylenebilir (Öztürk, 2009: 147). Kavramın kökenine bakıldığında Yunanca fiil “hermêneuein” den yani genellikle yorumlamak anlamına gelen fiilden ve “hermêneia” yani yorum anlamına gelen isimden geldiği belirtilir (Palmer, 2003: 39). İsmi Antik Yunan Tanrısı, Tanrıların habercisi olarak bilinen Hermesten alan hermeneutik, zaman içinde gelişimini sürdürür, ilk zamanlarda kehanetleri aktarmada ve yorumlamada başvurulan bir yöntem olup, tarihi süreç içerisinde felsefe ile bir bütün olarak din biliminde, sosyolojide, halkbiliminde, teolojide (Tanrıbilim), edebiyatta, çeşitli disiplinlerde ve en önemlisi kutsal metinlerin yorumlanmasında sıklıkla kullanılır (Toprak, 2016: 10-11). Günümüzde ise hermeneutik (yorum bilim) hem tüm disiplinler arasında hem de hayatın her alanında faydalanılan, takip edilen ve metinlerin yorumlanmasında (yorumsamacılık) başvurulan bir konuma sahiptir. Hermeneutik kısaca metinleri, sanat eserlerini, verilen bilgileri anlamlı ve anlatılmak istenen ana fikri doğru bir şekilde anlamaya bağlı olarak yorumlanmasını sağlayan yorum bilgisi, yöntem, sanat, bir teknikler bütünüdür. Bu noktada bilginin “doğru” olarak yorumlanması çok önemlidir. Bu yüzdendir ki bir metin veya bilginin aslından uzaklaştırılarak yanlış bir şekilde ele alınıp aktarılması, bilginin yanlış anlaşılmasına sebep olacağından dolayı bu noktada hermeneutik devreye girer ve dolayısıyla yanlış anlaşılacak metin veya bilginin doğru anlaşılmasına katkıda bulunur. Dolayısıyla hermeneutiğin genel olarak tanımı da metinlerin doğru yorumlanması ve doğru bir şekilde açıklanması olarak tabir edilir (Toprak, 2016: 10). Bu doğru yorumlama, okuyucu tarafından anlaşılmasını

anlamaya çalışmak için ihtiyaç duyulan hermeneutik için çok önemlidir. Çünkü bazı bilgi ya da edebi metinler içerisinde derin, gizli, sırlarla dolu, açığa çıkarılmasında yoğun çalışmanın ve üzerinde düşünmenin gerekliliği söz konusu olan bir anlam da barındırabilir. Herkesin farkına varamadığı ya da anlayamadığı noktada yorumcu bu derin anlamı ortaya çıkararak yorumlar. Edebi metnin aynı zamanda bir anlam taşıyıcısı olduğunu aktaran Toprağa göre gizli olan anlamı bulup yorumlamak ve yorumlanan bilgiyi paylaşmak, okuyucuları aydınlatmak açısından büyük önem taşır (Toprak, 2016: 9). Bu noktada hermeneutik ile ilişkili olarak Mevlâna Celâleddin Rumî'nin yazılı eserlerinde gizli, sırlarla dolu alegorik ifadelerin sıklıkla yer aldığı görülür. Rumî eserlerinde hakikati aktarmada metaforları kullanmış ve bu sırlarla dolu ifadelerle derin anlamlar yüklemiştir. Nitekim Divân-ı Kebîr isimli eserinde de bu derin anlamları pek çok çalgıda olduğu gibi rebap çalgısı üzerinden aktarır. Mesnevî isimli eserine bakıldığında zaman eserin ilk on sekiz beytinde ney çalgısının ismi çokça zikredilir. Bu beyitlerde ney çalgısı üzerinden Tanrı-insan ilişkisi odaklı derin anlamlar ile bezenmiş kâmil insan olma yolundaki ifadelerle sıkça yer verildiği ve aynı şekilde tasavvuf terbiyesi ve sırlarının da bu çalgı üzerinden açıklandığı bir metaforik anlatım dili görülür.

Problem Durumu

Çalışmada Mevlevî müziğinde kullanılan rebap çalgısına yönelik Divân-ı Kebîr'de yer alan metaforların hermeneutik açıdan incelenmesi nasıldır ya da nasıl yapılabilir? Ana probleminden yola çıkılmıştır. Bu doğrultuda hem Türk müziğinde hem de tasavvuf geleneğinde

yer edinmiş bir çalgı olan rebabın Divân-ı Kebîr'deki kullanımlarının inanç ve müzik ilişkisi açısından incelenmesi amaçlanmıştır.

Alt problemler

- Mevlevî müziğinde kullanılan rebap çalgısına yönelik Divân-ı Kebîr'de yer alan metaforların vahdet-i vücud kavramı açısından hermeneutik incelemesi nasıldır?
- Mevlevî müziğinde kullanılan rebap çalgısına yönelik Divân-ı Kebîr'de yer alan metaforların Tanrı-insan ilişkisi açısından hermeneutik incelemesi nasıldır?
- Mevlevî müziğinde kullanılan rebap çalgısına yönelik Divân-ı Kebîr'de yer alan metaforların tevhid inancı açısından hermeneutik incelemesi nasıldır?
- Mevlevî müziğinde kullanılan rebap çalgısına yönelik Divân-ı Kebîr'de yer alan metaforların Tanrı özlemi açısından hermeneutik incelemesi nasıldır?
- Mevlevî müziğinde kullanılan rebap çalgısına yönelik Divân-ı Kebîr'de yer alan metaforların Tanrı müzisyen ve insan enstrüman anlayışı açısından hermeneutik incelemesi nasıldır?

Yöntem

Doküman analizi tekniğiyle verilerin toplandığı araştırmada hermeneutik çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Yöntemsel olarak bakıldığında yorum bilimi olan hermenutiği Ricoeur "bir metni anlama teorisi" olarak tanımlar (Ricoeur, 1981). Saklı bilgiyi çözümlmek için kullanılan hermeneutik, çalışmada tasavvufi konuların rebap ile ilgili beyitler üzerinden metaforlar aracılığı ile

aktarımında faydalanılan bir yöntemdir. Pek çok din ve inanç sisteminde teolojik metnin anlamsal derinliğini çözümlmek, katmanlı mesajları ilgili olduğu kültürel ve inanç sisteminin değer ve normlarıyla ilişkilendirmekle mümkün olabilir. Clifford Geertz manaların simgeler ile önemini şu sözlerle ifade eder: “Anlamlar yalnızca simgeler içinde ‘depolanabilir’: bir haç, bir yarım ay ya da kuş tüylü bir yılan. Ritüeller içinde dramatize edilen ya da mitlerde ilişkilendirilen bu dinsel simgeler, bazen ilişkili oldukları kişiler açısından, dünya hakkında bilinenleri, bu dünyanın sağladığı duygusal yaşamın niteliğini ve üzerinde olduğumuz sürece bu dünyada nasıl yaşanacağını özetler” (Geertz, 2010: 153). Tanrı bilgisi, inanç düşünceleri, felsefi düşünce derinliği, sanatsal ve ahlaki değerlerin soyut dünyası, kutsal metinlerde dolaylı ifade biçimleri ve metaforlar kanalıyla somutlaşır. Böylece aşkın bilgi dil kanalıyla kategorik bir yapı içerisine dahil edilir ve örtülü, katmanlı, sembolik bir biçimde sunulur (Tokat, 2009: 76). Soyut bir bilginin somut bir düzleme aktarılmasıyla çözümlenmesi gereken dilsel yapılar, alegorik ifadeler, çeşitli metaforlar anlaşılması beklenen bilgi derinliğinin anahtarları olarak vazife görür. Bu noktada devreye giren hermeneutikte anlamayı kolaylaştıracak merkezi bir yöntem söz konusu değildir. Hegel’in deyimiyle (2016: 21) din insanın icadı değil ilâhî ruhun bir ürünüdür, insanın içindeki etkinin, yaratımın ürünüdür. Bu nedenle ilâhî bilginin sonsuzluğunu dilsel yapı içerisinde tek ve etkili bir yöntemle çözümlenebilmesini beklemek mümkün olmayacaktır. Bu durumu bertaraf edebilmek ve metaforların çok boyutlu içeriğini temalaştırabilmek için tasavvufta bilgi derinliğini, tasavvufun tarihsel ve

kuramsal temellerini bize sunan literatür taranmıştır. Dolayısıyla Divân-ı Kebîr’de yer alan rebapla ilişkili metaforların taranmasının yanı sıra tasavvufa dair bilgi mirasının anlaşılabilmesi, ayrıca Anadolu’da gelişim gösteren inanç ve müzik ilişkisinin teorik kaynakları bu çalışma için önem içermiştir. Rebaba dair Divân-ı Kebîr’de yer alan bütün beyitler belirlendikten sonra bu beyitlerin içeriği Mevlevî felsefesi, tasavvuf geleneği doğrultusunda sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmada ön plana çıkan vahdet-i vücud düşüncesi, Tanrı-insan ilişkisi, tevhid inancı, Tanrı özlemi, Tanrı müzisyen ve insan enstrüman anlayışı gibi temalar üzerinden metafor analizi yapılmıştır. Bu analiz sürecinde metaforların ilgili olduğu tasavvufi bilgi derinliği vurgulanırken ayrıca Anadolu’da gelişim gösteren Mevlevî müzik geleneğinin de düşünsel temelleri ortaya konmuştur.

Bulgular

Rebap Metaforları Üzerinden Tasavvuf Felsefesini Anlamak

Anadolu coğrafyasının tasavvuf düşüncesindeki önemli temsilcilerinden birisi olan Mevlâna Celâleddin Rumî yazılı eserlerinde düşüncelerini aktarma yolunda pek çok kez metaforları kullanmıştır. Metaforlar kimi zaman anlatılmak istenen ana fikri, kavramları, olguları, düşünceleri gizlemekte kullanılmış; kimi zaman ise anlatılmak isteneni daha açık ve anlaşılır şekilde açıklama yolunda bir ifade aracı olmuştur. Rumî’nin eserlerinde icrâcılar, ney, davul, çeng, rebap gibi müziğin unsurlarını ele alarak çeşitli ilâhî mesajlar aktarması sıklıkla rastlanılan bir durumdur. Divân-ı Kebîr, tasavvufta müzik algısının temsilinde önemli

noktada yer alır. Doğrudan müzik ile ilişki olmayan bu eser, temelinde vahdet-i vücud felsefesini yansıtmakla birlikte, bu düşüncenin ifade biçiminde müzik kavramları önemli bir rol oynar. Bu bağlamda çeşitli çalgılar üzerinden vermiş olduğu mesajlar gibi, rebap çalgısı üzerinden de vahdet-i vücud düşüncesine değinme yoluna gider. Divân-ı Kebîr’de yer alan beyitlerde rebap üzerinden incelenen metaforlara bakıldığında vahdet-i vücud felsefesinin Rumî’nin düşünce dünyasında ne denli önemli bir yere sahip olduğu dikkat çekicidir. Müzik kavramları, çalgılar ve bu çalgılardan biri olan rebap üzerinden işlenen özlem, hasret ve ayrılık acısı gibi konulara beyitlerinde sıklıkla rastlamak mümkündür. Bu doğrultuda vahdet düşüncesine tercüman olan müziğe dayalı konuları Cenk Güray: “Tanrı’dan gelip tekrar oraya dönüşü içeren sonsuz bir döngüsel yolculuğun kılavuzu” olarak tanımlar (Güray, 2012: 49). Söz konusu konulara işaret eden beyitlere Divân-ı Kebîr’in dördüncü cildinde şu ifadelerle yer verilir:

Metafor 1

“Hiç biliyor musun, rebab ne diyor; gözyaşlarıyla, yanıp kavrulmuş ciğerlerle neler söylüyor? Diyor ki: Etinden uzak düşmüş bir deriyim ben, nasıl ağlamayayım, nasıl dertlenmeyeyim ayrılıktan? Tahta da diyor ki: Yemyeşil bir daldım ben, balta kesti, bıçkı deldi beni” (Divân-ı Kebîr, c.4: 154).

İnsanın varoluş yolculuğu, Tanrı’dan gelip tekrar Tanrı’ya ulaşma arzusu ve bütün farklılıkların ötesindeki tek mutlak gerçekliğin Tanrının varlığı oluşu rebap metaforuyla ifade edilir. Başka bir beytinde ise Rumî vahdet inancına şu

sözlerle dikkat çeker:

Metafor 2

“Gam gelirse ona derim ki: O gam yiyen geçti gitti; sen pazara git de bir rebâb al bana” (Divân-ı Kebîr, c.3: 445).

Rumî bu beytinde dünyevi kaygıların ruhsal olgunlukta yol katetmiş kâmil insan için önemini yitirmesine ve yönünü tek varlık olan Tanrıya çevirmiş olmasına işaret eder. Bu durum tasavvufta vahdet-i vücud düşüncesiyle açıklanmakla birlikte bu metaforik ifadede rebap, vahdet’e götüren tek araç olarak karşımıza çıkar. Tarihsel süreç içerisinde tasavvufi düşüncede temel teşkil eden vahdet-i vücud felsefesine ve Tanrı-insan ilişkisinin yaklaşımlarına çeşitli tasavvuf ve ilim erbapları tarafından sıklıkla değinildiği görülür (Soylu Bağçeci, 2017: 6). Bu güçlü ilişkide elest misakına dair söz dikkat çeker. Süleyman Uludağ’ın teorilerinden bezm-i elest kuramının (Uludağ, 2014: 237) temelini bakıldığı zaman tarihsel süreç içerisinde müziğin insan üzerindeki ruhen ve bedenen tesirinden önemle bahseden tasavvuf erbaplarının bu tesirin nedeni ve kaynağının sebebi hakkındaki suallere cevap arayışları ile başladığı belirtilir. Bu noktadaki suallere cevap olarak Cüneyd-i Bağdadi elest misakına dair cevapları Kur’an-ı Kerîm Ayeti üzerinden açıklama yoluna gider (Küçük, 2004: 11). Araf Suresi 172. Ayet’in Türkçe Meali: “Rabbin Âdemoğulları’ndan -onların sırtlarından- zürriyetlerini alıp bunları kendileri hakkındaki şu sözleşmeye şahit tutmuştu: Ben sizin rabbiniz değil miyim? ‘Elbette öyle! Tanıklık ederiz’ dediler. Böyle yaptık ki kıyamet gününde, ‘Bizim bundan haberimiz yoktu’ demeyesiniz” (Kur’an-ı Kerîm, 7/172). Elest bezmine

dair yaklaşımlara Mevlâna Celâedin Rumî’den çok daha önce yaşamış, bütün tasavvuf erbaplarının büyük bir evliya olarak gördükleri Bağdâdî’nin yanı sıra Ruveym’in de semâ ve elest misakına dair ilişkiye dikkat çektiği görülür. Süleyman Uludağ bu konu ile ilişkili olarak sûfilerden Cüneydi Bağdâdî ve Ruveym gibi tasavvuf büyüklerinin bu noktadaki görüşlerinin Ahmed Rufai ve daha sonraki dönemde yaşamış olan Mevlâna Celâeddin Rumî’nin düşünce dünyasında müzik ile raksın semâvi, ilâhî, meleki, ulvi ve kudsi bir kaynağa sahip olduğunu aktarır (Uludağ, 2014: 237-238). XII. yüzyılda yaşamış olan tasavvuf büyüklerinden müzik ve raksı içeren semâ geleneğinde kaynak olarak nitelendirilen Abdülkadir Geylani ve ondan etkilenen Ahmed er-Rıfâî’nin tasavvufta semâ geleneğinin temellerini teşkil ettiği belirtilir. XIII. yüzyılda Mevlâna Celâeddin Rumî’den sonra Mevlevîlik olarak müesseseseleşen semâ geleneğinin temelinde de vahdet inancı yer alır (Güray, 2017: 47). Diğer taraftan vahdet-i vücud anlayışında yer alan Divân-ı Kebîr’deki 1390 numaralı bu beyitte ayrılıktan duyulan ızdırıp ve feryadın acısına dikkat çeken Rumî, Mesnevî’deki ilk on sekiz beytinde ayrılığa da mesajı benzer şekildedir. Kâmil insanı temsil eden ney çalgısının burada ayrılığa ve özleme vahdet-i vücud’a dayalı bir anlayışla dikkat çekmesi söz konusudur. Burada rebap kendi hakikatini arar. Bu hakikati Fulya Soylu Bağçeci şu sözlerle ifade eder: “Vahdet-i vücud anlayışında varlığın Tanrı’dan başka bir izahı yoktur ve evrende varlık gösteren her türlü unsur da Tanrının varlığına aittir”. Rebap bu noktada kâmil insanı sembolize eden metaforik unsur olarak görülmekle beraber, vahdet-i vücud inancının yani varlığın birliği ilkesinin bir yansıması olarak karşımıza çıkar (Soylu Bağçeci,

2017: 18). Rumî’nin eserlerinde tasavvufi düşüncenin kaynağını teşkil eden vahdet inancını ve Tanrı-insan ilişkisini çeşitli konular üzerinden değindiği görülür. Rumî, bu hususa işaret etmek üzere Divân-ı Kebîr’in çeşitli ciltlerinde rebap metaforu üzerinden şu ifadelere yer verir:

Metafor 3

“Gönül rebabının kulağından başka hiçbir şeyi öfkeyle çekip burmam; kutluluk çenginden başka hiçbir şeyi mızrapla incitmem” (Divân- ı Kebîr, c.2: 107).

Müzik burada dünyevi konulardan uzak ilâhî bir algıyla ilişkilendirilir. Çünkü tasavvufta müzik bir araçtır ve aslanan insanın ilâhî nağmeleri işitebilmesidir. Bu nağmeleri de sadece kâmil insan yani Tanrı’ya yakın olan insan işitebilir.

Metafor 4

Pek çok beyitte: “Sevgilimi gördüm evin çevresinde dolanıyordu: eline bir rebap almıştı bir teranedir tutturmuştu, çalıp durmadaydı” (Divân-ı Kebir, c.1: 332) gibi ifadelerle ilâhî aşkın tesirinin tıpkı rebaptan çıkan nağmeler gibi etkili olmasına vurgu yapılır. Tanrı-insan arasında hiç bitmek bilmeyen bu sonsuz yolculuk (Güray, 2012), Muammer Cengiz’e göre “Tanrı ve insan arasında geçen sonsuz diyalog” olarak ifade edilir (Cengiz, 2017: 906). Divân-ı Kebîr isimli eserde rebap metaforlarına bakıldığında Tanrı-insan ilişkisinde bu çalgının bir sembol olarak karşımıza çıktığı görülür. Nitekim tasavvufun temelinde ve odaklandığı konumda Tanrı ve insan ilişkisi yer alır.

Bir şeyin bir ve tek olduğunu kabul etmek anlamına gelen tevhid, tek ve bir olmak olarak tabir edilen vahd (vahdet)

kökünden meydana geldiği kaynaklarda belirtmekle birlikte (Özler, 2012: 18), Rumî'nin eserlerinde yoğun bir vahdet felsefesi ve tevhid inancının izlerine rastlamak mümkündür. Diğer bir taraftan Divân-ı Kebîr isimli eserde Pisagor düşüncesinin, hermetik geleneğin felsefi ve kozmolojik perspektifin izleri görülebilir. Tasavvuf düşüncesinde etkili olan felsefi ve kozmolojik unsurlar beyitlerde Tanrı-insan ve evren üçgeninde ele alınır, gezegenlerin nağmeleri, gezegenlerin hareketleri ve çıkardıkları sesler, Tanrının ve kozmosun müziği gibi yaklaşımlarla ön plana çıkarak yoğun bir vahdet ve tevhid inancını da yansıtır (Soylu Bağçeci ve Levendoğlu Öner, 2018: 73). Müziğin sadece beşerî müzik anlamını taşımadığı, dünya ya da yaşam üzerindeki bütün unsur ve tınların da aslında mutlak hakikate ulaşmada birer mistik unsur olarak karşımıza çıktığı bu yaklaşımda (Küçük, 2004: 7) aslanan ilâhî nağmeleri ancak tasavvufta manevi olgunluk seviyesini yakalayabilmiş kişilerin duyup, hissedebileceği konusu sıklıkla ele alınır (Soylu Bağçeci ve Levendoğlu Öner, 2018: 74). Tevhid inancı ve vahdet-i vücud felsefesinde evrendeki her şeyin varlığı tek kaynak olan Tanrıdan ibarettir. Tasavvufi sırları anlamada ve ilâhî nağmeleri işitmede olgun bir ruh mertebesinde olabilmek tasavvufi bir hedeftir (Soylu Bağçeci, Levendoğlu Öner, Güray, 2019: 1946). Özetle Tanrı'nın tecellisine mazhar olan kişide meydana gelen manevi haz ilâhî bir müziği işitmek gibidir. Tasavvufta müzik anlayışının temelinde bu düşünce yatar. Mevlâna Celâleddin Rumî'nin eserlerinde sıklıkla işlenen konulardan biri Tanrı'nın mutlak olan varlığı ve bu varlığın hayatın çokluk içeren her unsurundan yansıyan tecellisidir. Özellikle bu düşüncenin Tanrı-insan ve müzik ilişkisini ortaya

koyan beyitlerdeki yansıması, metaforlar üzerinden verilen mesajlarda kendini gösterir. Divân-ı Kebîr isimli eserde vahdet-i vücud felsefesi ve tevhid inancı ilâhî mesajların ve evrensel şifrelerin müzik çalgıları üzerinden işlendiği bir yaklaşımı da gözler önüne serer. Söz konusu yaklaşıma Mevlâna Celâleddin Rumî beyitlerinde rebap metaforu üzerinden şu sözlerle dikkat çeker:

Metafor 5

“O, yaycağzını bir hoşça çeken oku âşıkların gönüllerine batır, yaralar. Rebabın şu dosdoğru sesi, ister Türk olsun, ister Rum ülkesinden, ister Arap; âşıkça onun dilinedir, onun dilidir” (Divân-ı Kebîr, c.4: 154).

Bu beyitte rebabın sesi gönül gözüyle algılayan kâmil insanın ilahî aşkı hissetmesini sağlayan bir çağrıya benzetilir. Bu yolla Tanrı varlığını idrak eden insanın din, dil, ırk gibi bütün farklılıklardan münezze olma, ilâhî çağrıyı her ne vasıtayla olursa olsun duyabilmesi olgun ruhların ortak lisanı gibidir. Rebap bu beyitte yine vahdet-i vücud düşüncesi ve tevhid inancı ile ilişkili olarak kendisini gösterir. Başka bir beyitte ise Tanrı tecellisine işaret ederek tevhid inancına “Gönül rebabının kulağını burarsan ten tenen ten diye söze gelirim” (Divân-ı Kebîr, c.5: 326) ifadeleriyle işaret edilir, Tanrı'ya yöneliş ve bu doğrultuda hakikate ulaşma düşüncesi rebap metaforu üzerinden anlatılır. Bu yönelişe örnek olarak başka beytinde ise şu sözleri söyler:

Metafor 6

“Ne vakit aşk şarabının küpleri, coşup köpürecek; kebab yiyeceğimiz zaman rebap çalınacak?” (Divân-ı Kebîr, c.5: 268).

Rebap metaforu üzerinden Tanrıya ulaşma arzusunun ifade edildiği bu beyitte, ilâhî aşkı hissetmek ile müzik arasındaki bağlantı dikkat çekicidir. Zira Tanrı aşkını hissetmek ilâhî bir müziği işitmek gibidir. Tasavvuf müziğinin “semâ” olarak adlandırılmasının en önemli sebeplerinden birisi, semâ kavramının sadece dünyevi bir müziği işitmek anlamına gelmemesidir. Oysa semâ kavramı, vahdet-i vücud anlayışında Tanrı’nın mutlak varlığını evrende varolan her şeyde görebilme bilinciyle bağlantılıdır. Bilinen anlamdaki dünyevi bir müzik bu kavramın sadece kısmi bir boyutunu ortaya koyar. Bütün varlıklarda Tanrı’nın tecellisini görenler ise kozmik bir ahengi işitmiş gibi olur. Dolayısıyla rebabın sesini işitmek ile Tanrı’nın varlığını ilâhî bir aşkla hissetmek arasındaki benzetme, Divân-ı Kebîr’de müziğin derinlikli anlamlarının en tipik örneklerinden birini sunar (Uludağ, 2014: 168).

Metafor 7

Pek çok beyitte “Kucağında bir rebap, elinde bir yay; güzel, gönüller çeken, canlara sinen bir nağmedir, tutturmuş” (Divân-ı Kebîr, c.4: 123) gibi ifadelerle Tanrı aşkı ve tevhid inancını hisseden aşık bir gönül rebap, rebabi ve nağme metaforu üzerinden ifade edilir. Farklı bir beyitte ise bu yoğun aşka “Gönül tandırında sesi çın-çın çınlamada, müziğe başlayışı, yıkık-dökük yüreğimi heyecandan hop-hop oynatmada. Rebabı kucağına aldı, külâhını başından çıkardı, yere koydu; baş oynatmasını görünce gönül elden gitti” (Divân-ı Kebîr, c.3: 219) diyerek dikkat çeker.

Metafor 8

“Gizliden gizliye ne feryatlar var, ne vuruşlar var gönlüme; gönlüm bir

rebap, amma ne de güzel bir rebap ki senin gibi rebâbînin elinde. Gönlüm, sana bir rebap; bedenim, senin yıkık-dökük bir alanın. Rebap çalarak dön şu yıkık-dökük alanın çevresinde sarhoşça” (Divân-ı Kebîr, c.3: 297)

Tasavvufta karşımıza çıkan bir diğer anlayış Tanrı’nın bütün bir kozmosta baştan başa müzik yapan yegâne varlık olması üzerinedir. Bütün bir evren Tanrı’nın müziğini yansıtan bir orkestra iken insan ise Tanrı’nın çalgısı olarak karşımıza çıkar. Tasavvufta yaygın olan ve ilâhî müziği yansıtan bu düşünce, Tanrı’yı bir müzisyen, insanı ise tamamen Tanrı’nın iradesinde olan bir çalgı olarak sembolize eder. Rumî’nin pek çok eserinde çalgıların metaforik anlamlarına bakıldığı zaman en sık rastlanan çalgıların kâmil insana benzetilmesi olur. Dolayısıyla olgun bir tasavvuf ehli, tıpkı özenle yapılmış, iyi ve doğru formdaki bir çalgının iyi tınılar üretmesiyle özdeşleşir. Bu durumda ancak kâmil olan insandan ilâhî ve güzel nağmeler yayılabilir (Çetinkaya, 2014: 22; Küçük, 2004: 16).

Metafor 9

“O rebap diyor ki: Beklemekten öldüm, Osman’ın elini, kucağını, yayını istiyorum ben. Ben de aşk rebabıyım, aşkım rebabın aşkına benziyor; acıyıcı Tanrının lütuf yayını, ihsan mızrabını istiyorum” (Divân-ı Kebîr, c.2: 301).

İnsan dünyevi varlığında birçok sıkıntı ve acı çeker. Çünkü her şeyin aslı Tanrıya ait olduğu gibi insanın da hakikatinde ve özünde Tanrı vardır. Dolayısıyla insan bu dünyada kendi asli varlığından uzak düştüğü için acı çeker. Ancak bu acı aynı zamanda insanın Tanrıya daha

yakınlaşmasına sebep olur. Acı çektikçe olgunlaşır ve kâmil insan olur. Bu sebeple Rumî bu beytinde rebap metaforu üzerinden acı ve özlem çeken insanın feryadını anlatır.

Yaratılışın sırlarına işaret eden, müzik ilmini önemli bir rehber kılan metafor yüklü mesajlar, görünenin ötesini algılayıp konuları derinden kavramayı, kavramların çok yönlü anlamının farkında olmayı gerektiren bir algılama yoluyla açıklanır kılınabilir (Soylu Bağçeci, Levendoğlu Öner, Güray, 2016: 37). Divân-ı Kebîr’de yer alan

pek çok çalgı metaforunda vahdet-i vücud düşüncesi, tevhid inancı, Tanrı-insan ilişkisi ve özleme dayalı konular birbiriyle iç içedir. Metaforik ifade dilinin bir getirisi olan bu durum, tek bir metaforun aslında çok boyutlu derinlikli anlamlara işaret etmesiyle bağlantılıdır. Tabloda gösterilen metaforlarda bütün bu düşüncelerin izlerini görmek mümkündür. Örneğin bir beyitte yer alan çalgı metaforu, vahdeti, tevhidi ve özlemi yansıtabilir. Ancak örnek beyitlere dayalı olarak tablolaştırılan metaforlar için en çok ön plana çıkan anlam vurgulanmıştır.

Tablo 1. Divân-ı Kebir’de Yer Alan Rebap Metaforlarının Kullanımı

Metaforlar	Yeri	Yapılan Benzetme	Açıklanan Kavram
Metafor 1: “Rebap”	Cilt: 4, Sayfa: 154	Kâmil İnsan’ın Rebaba Benzetilmesi	Vahdet-i Vücut
Metafor 2: “Rebap”	Cilt: 3, Sayfa: 445	İnsanı Tanrı’ya Yönelten Bir Araç	Vahdet-i Vücut
Metafor 3: “Rebap”	Cilt: 2, Sayfa: 107	Kâmil İnsanın Gönlündeki İlâhî Nağme (Kozmik Ahenk - Semâ)	Tanrı-İnsan İlişkisi
Metafor 4: “Rebap”	Cilt: 1, Sayfa: 332	Kâmil İnsanın Gönlündeki İlâhî Nağme (Kozmik Ahenk - Semâ)	Tanrı-İnsan İlişkisi
Metafor 5: “Rebapın Sesi”	Cilt: 4, Sayfa: 154	Kâmil İnsanın Gönlündeki İlâhî Nağme (Kozmik Ahenk - Semâ)	Vahdet-i Vücut ve Tevhid
Metafor 6: “Rebap”	Cilt: 5, Sayfa:268	Rebapın İlâhî Bir Mükafata Benzetilmesi	Tanrı Özlemi
Metafor 7: “Rebabi ve Nağme”	Cilt: 4, Sayfa: 123	Tanrı’nın Tecellisi	Tevhid
Metafor 8: “Rebabi ve Rebap”	Cilt: 3, Sayfa: 297	Tanrı’nın İradesinde Olan Kâmil İnsan	Tanrı Müzisyen-İnsan Enstrüman Yaklaşımı
Metafor 9: “Rebap”	C: 2, Sayfa: 301	Kâmil İnsan	Tanrı Özlemi

Sonuç

Divân-ı Kebîr’de rebap metaforları diğer pek çok müziğe dayalı metaforlarda görüldüğü gibi tasavvufun en temel odak noktalarından biri olan Tanrı-insan ilişkisindeki manevi döngünün aktarımı hususunda kilit bir noktadadır. Rebabın, sesi, tınısı, biçimsel özelliklerinden bir rebâbinin icrâsı ve tutumlarına varana kadar aktarılmak istenen mesaja bu çalgının çeşitli vesilelerle kanallık ettiği görülür. Ortaya çıkan tabloda rebap, kimi kullanımlarıyla kâmil insanı, Tanrının hitabıyla özdeşleştirilen ilâhî bir çağrıyla, bazen de sesi, nağmeleri ve tınısıyla Tanrıya yönlendiren bir çalgıyı anlatarak anlam bulur. Pek çok beyitte ilâhî aşkı hisseden bir gönlün çok güzel bir nağmeyi işitmiş gibi olmasıyla özdeşleştirilen bu çalgıya dair anlatımlar, müziğin nağmelerinden yola çıkarak insanın ruhsal döngüsüne, kozmik bilince, evrensel müziğe ve tasavvufi sırlara kapı aralayan bir müzik düşüncesiyle karşımıza çıkar. Yapılan hermeneutik incelemede, rebap metaforlarının yer aldığı dolaylı ifade biçimleri, tasavvuf düşüncesinin önemli inanç dayanakları olan vahdet-i vücud düşüncesi, tevhid inancı, Tanrı özlemi, Tanrı-insan ilişkisi, Tanrı müzisyen, insan enstrüman gibi temel hususlara işaret eder. Tasavvufun müzikle kesişim noktasında rebap üzerinden şifrelenen bu yaklaşımlar, varoluş serüveninde müzikle dillendirilen ilâhî sırlardır. İcrâcılıktan, bestecilikten, müziğin bütün somut ve beşerî niteliklerinden yola çıkarak insanın manevi gelişim serüvenini Tanrının sonsuz bilgisine açan bir anlayış, bu doğrultuda maneviyatın müzikle hemhâl olduğu bir inanç ve müzik ilişkisi rebap kanalıyla ortaya konulur.

Kaynakça

Bağçeci, F. S., Öner, O. L., Güray, C. (2016). Metaforik Anlatımlarla Bezenmiş Bir Müziğin Dili Ney'i Anlatır?. Müzik=Bilim+Sanat, 35-57.

Bağçeci, F. S. (2017). Günümüz Anlayışında Mevlevilik ve Mevlevi Ayinleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.

Bağçeci, F. S., Öner, O. L. (2018). Mevlevîlik Geleneğinde Müzik ve Kozmoloji İlişkisi. II. Uluslararası Türklerin Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu, 71-76.

Bağçeci, F. S., Öner, O. L., Güray, C. (2019). Kültürel Bir Mirasın Dönüşümü: Osmanlı'nın Derviş Musikişinaslarından Günümüzün Profesyonel Ayin İcracılarına. Rast Müzikoloji Dergisi, 7(1), 1943-1958.

Cengiz, M. (2017). "Tasavvuf Tarihinde Elest Mîsâkına Dair Yorumlar". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10(50), 904-924.

Çetinkaya, Y. (2014). İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi. (Üçüncü basım). İstanbul: İnsan Yayınları.

Düzbaş, M. (2015). Cumhuriyet Döneminin İki Rebabisi; Sabahaddin Volkan ve Cahit Gözkan'ın Rebab Taksimleri. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Fonton, C. (1987). 18. Yüzyılda Türk Müziği. (Çev. C. Behar). (Birinci basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Geertz, C. (2010). Kültürlerin

Yorumlanması. (Birinci basım). (Çev. H. Gür). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Göher Vural, F. (2019). İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik. (İkinci Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Gölpınarlı, A. (2017). Mevlânâ Celâledin Hayatı, Eserleri, Felsefesi. (İkinci basım). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Güray, C. (2012). Anadolu'da'ki İnanç ve Müzik İlişkisinin Semâ-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları (Türk Din Müsikîsi) Ana Bilim Dalı, Ankara.

Güray, C. (2017). Bin Yılın Mirası. (İkinci basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Hegel, G. W. F. (2016). Din Felsefesi Dersleri. (Birinci basım). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Karakaya, F. (2007). "Rebab" Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. C. 34. (Birinci basım). İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi.

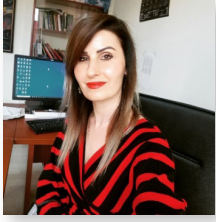
Kaya, M. R. (1998). Dünden Bugüne Rebab ve Yeniden Ele Alınması. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kaya, M. R. (2017). Refik-i Rebab Metodu. (Birinci basım). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Kur'an Yolu Meâli. (2015). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

- Küçük, O. N. (2004). Tasavvuf Müziği ve İnsan. Tüksev Yayınları Bilim Kültür Dizisi, Ankara.
- Özler, M. (2012). “Tevhid” Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. C. 41. (Birinci basım). İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi.
- Öztürk, E. (2009). “Hermeneutiğin Tarihsel Dönüşümü”. Zeitschrift für die Welt der Türken (ZfWT) Vol. 1, No. 2, s. 145-175.
- Palmer, R. E. (2003). Hermenötik. (Çev. İ. Görener). İstanbul: Anka Yayınları.
- Ricoeur, P. (1981). Hermeneutics and the Human Sciences. (Çev. Edt. J. B. Thompson). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rumî, M. C. (1992). Divân-ı Kebîr. C. II-VII. (Çev. A. Gölpınarlı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Rumî, M. C. (1993). Divân-ı Kebîr. C. I. (Çev. A. Gölpınarlı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tekin, A. (2015). Türk Mûsikîsinde Nağmeler ve Makamlar. (Birinci basım). İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Tokat, L. (2009). “Dinin Sembolik Dili”, Milet ve Nihal İnanç Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi, C:6, S:1, s.75-98.
- Toprak, M. (2016). Hermeneutik ve Edebiyat. (Birinci basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uludağ, S. (2014). İslam Açısından Müzik ve Semâ. (Birinci Basım). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Uygun, M. N. (2007). Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’nin Eserlerinde ve Tasavvuf Anlayışında “Rebab”. İstem, (10), 113-126.
- Üngör, E. R. (2004). Türklerde Çalgılar. I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu, Ankara, 12-13 Kasım 1999. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Veled, S. (2012). Rebabnâme. (Çev. N. H. Eroğlu). Konya: T.C. Konya Valiliği İl kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Volkan, S. (1970). “Rebab”. Musiki Mecmuası, (254), 11.
- Yekta, R. (1986). Türk Musikisi. (Çev. O. Nasuhioğlu). İstanbul: Pan yayıncılık.
- Kişisel Görüşmeler
- Melek Tekin Kunduracıoğlu, Kişisel Görüşme, 09.03.2021.
- Mehmet Refik Kaya, Kişisel Görüşme, 28.01.2022
- Kişisel Arşivler
- Ali Şems Aksu, Kişisel Arşiv.
- Mücahit Özdemir, Kişisel Arşiv.

Yazarların Biyografileri



Fulya Soylu Bağçeci

1982 yılında Niğde’de doğdu. 2004 yılında Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümünden, 2006 yılında da aynı Üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programından mezun oldu. 2006-2016 yılları arasında Millî Eğitim Bakanlığına bağlı çeşitli okullarda Müzik öğretmeni ve Piyano öğretmeni olarak görev yaptı. 2016 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde araştırma görevlisi olarak göreve başladı. 2017 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalına bağlı olan Doktora Programından mezun oldu. 2018 yılında Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümüne Dr. Öğr. Üyesi olarak atandı. Ulusal ve Uluslararası pek çok bilimsel toplantı ve sempozyuma katılım sağlamış ve pek çok sanat etkinliğinde yer almış Fulya SOYLU BAĞÇECİ Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümünde Dr. Öğr. Üyesi olarak görevine devam etmektedir.



Mücahit Özdemir

1996 yılında Antalya’da doğdu. 2020 yılında Konya Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anasanat dalından mezun oldu. Lisans programında rebab meslek çalgısı eğitimini T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu rebab sanatçısı Mehmet Refik Kaya’dan aldı. Aynı yıl Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim dalı programında açılan Tezli Yüksek Lisans sınavını birincilikle kazandı. 2021 yılında Yüksek Lisans eğitimini Dr. Öğr. Üyesi Fulya Soylu Bağçeci danışmanlığında tamamlayarak Müzikoloji Bilim Uzmanı unvanını aldı. Ülkemizde düzenlenen çeşitli konserlerde rebab sanatçısı olarak görev alan Özdemir, akademik ve sanatsal faaliyetlerine devam etmektedir.

Hermeneutic analysis of metaphors for the rebap instrument in Divan-i Shams-i Tabrizi

Extended Abstract

Both rebap has been one of the important instruments of Mevlevi music over time, and it has been used as a metaphorical expression language in the transmission of mystical subjects in non-musical works. Although it is seen that the rebap instrument has been used many times among the works that do not constitute a direct theoretical source, it plays an important part in the science of mysticism, which is called the highest among all sciences, in terms of the various messages given over the instrument in question. When seen in this context, along with having a rich musical element in the written works of Mawlânâ Jalâl-ad-Dîn Rumi, one of the thirteenth century mystics, it is a literary text that presents important messages about mystical subjects through instruments, and it also has the quality of constituting a source for mystical and artistic texts. At this point, it is seen that he reflects various messages with an intense metaphorical language of expression on the rebap instrument, as in other instruments. As a matter of fact, he brought the most important examples to the fore in the couplets in his work called Divan-i Shams-i Tabrizi, as in many of his works. In many of these couplets, the metaphor of rebap reflects a multidimensional content that includes various messages about the relationship between belief and music in Sufi thought. In the study, indirect expression forms expressed through the metaphors of rebap in Divan-i Shams-i Tabrizi are focused and these expression forms are analyzed by associating them with the depth of philosophical meaning based on mysticism. Therefore, hermeneutic interpretation techniques and methods are used in the study.

Mawlânâ Jalâl-ad-Dîn Rumi (1207-1273) is an important mystic who adopted the belief of Sufism throughout his life and reflected this belief in his philosophy, works and messages he gave through the art of music, as well as in his way of life. Rumi gave examples of the instruments and their performers many times on the way of conveying the truth in his works that he wrote together with mystical thought. While including these examples in his works, he presented the depth of knowledge and meaning through metaphors. When the content of these metaphors is examined, a semantic depth built on the philosophy of ‘waḥdat al-wujūd’ (the Unity of Existence” or “the Unity of Being) is encountered. In Mawlânâ Jalâl-ad-Dîn Rumi’s world of thought, reflecting the God-human relationship in many couplets, it is seen that many elements from life can be a tool for this semantic depth. One of the most striking points in explaining the divine secrets, the depth of spiritual knowledge and the idea of unity of existence is that art and music are interpreters of this subject. For this reason, Mawlânâ Jalâl-ad-Dîn Rumi’s works, which are in the field of study of many disciplines such as theology, philosophy, literature or folklore, also presented a content that was researched and followed in terms of art and music. This world of thought, which also inspired the Mevlevi tradition, which reveals the most striking examples of the relationship between faith and music in the Anatolian geography, also reveals the view of Sufism towards music within the written heritage of the thirteenth century. Along with Divân-ı Kebîr which is the work that gives the most place to music, the instruments, the performers and the other musical elements among the works in question, it is seen that art and music are emphasized in other works of Rumi, too. As a matter of fact, when it is looked at his work named Mesnevî, the name of the ney instrument is mentioned a lot in the couplets in the first eighteen couplets of the work. In these couplets, we encounter a metaphorical language of expression, in which expressions on the way of being a perfect human being adorned with deep meanings focused on God-human relationship through the ney instrument are frequently included, and in the same way, mysticism and secrets are explained through this instrument. It is important in terms of the relationship between faith and music that Rumi is explained by giving examples more on the rebap instrument besides the ney instrument in his work Divan-i Shams-i Tabrizi, also called Divân-ı Kebîr, as well as the examples that Rumi often gives on the

ney instrument in his work 'Mesnevî'. Further, when it is considered that the rebab which was the subject of the miniatures widely used; was both in the palace and outside the palace; and was for about three centuries in the Seljuk Empire and in the Ottoman Empire for six centuries began to be forgotten as its traces were gradually erased in the course of time, tracing the tracks in the depth of meaning of the Divân-ı Kebîr is important. In this study, the metaphors related to the rebab in the work of Mawlânâ Jalâl-ad-Dîn Rumi's Divan-i Shams-i Tabrizi are dealt in terms of the relationship between faith and music, and it is aimed to analyze the depth of philosophical meaning expressed through this instrument, starting from the indirect forms of expression in the text. Therefore, the methods of the hermeneutic interpretation and techniques are used in the study.

Key Words

sufi thought, hermeneutic, metaphor, faith and music relationship, rebab

